



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Etos pracy wybitnych twórców

Author: Grażyna Mendecka

Citation style: Mendecka Grażyna. (2010). Etos pracy wybitnych twórców.
W: G. Mendecka (red.), "Oblicza twórczości" (S. 52-76). Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Grażyna Mendecka

*Instytut Psychologii
Uniwersytet Śląski w Katowicach*

Etos pracy wybitnych twórców

Abstract

Freud enumerated two types of a creative thinking: primary and secondary. Primary thinking is a spontaneous and non-stereotypical process. Imposed by the culture, a secondary process of creation is logical, stereotypical and subordinate to the principle of realism. Maslow discerned the phase of inspiration in the primary process and underlined that the secondary process of creation requires hard work and the one directed at the aim. The works of outstanding authors of different fields being admired because of their simplicity and aesthetics are not associated with hard work without which they could not be created. The number of achievements of outstanding authors, e.g. Mozart, Picasso, Darwin, Balzac seem to outgrow a physical capacity of one human being. Edison said that “a genius constitutes 1% of imaginativeness and 99% of sweat”. Ethics means principles, values, models of actions, lifestyle of a given group defining its separateness and uniqueness. What is common for all outstanding authors of different epochs and fields is work ethics, subordinating their life to creativity. They do not stop working until their work has a perfect shape. They work hard despite the lack of social acceptance, fighting their physical and mental weaknesses. In their creative work, undertaken both in early youth and late old age show endurance and patience, resistance to stress and failures. They adjust their original workshop and style of work to aims they set themselves. Work ethics of outstanding authors is explained by the phenomenon of their creative achievements.

Key words

creativity, a creative process, style of work of authors, work ethics of creative work

Wprowadzenie

Gdy podziwiamy doskonałość dzieł sztuki, precyzję i błyskotliwość teorii naukowych, piękno języka oraz niezwykłość opisów i metafor literackich, odnosimy wrażenie, że lekkość i elegancję tych dzieł zawdzięczamy

twórcom, którzy dzięki swym niezwykłym uzdolnieniom, tworzyli je bez wysiłku, znajdując najwłaściwsze brzmienie, barwę, logiczny argument czy właściwą metaforę. W potocznym odbiorze wciąż funkcjonuje zrodzona w XIX wieku romantyczna wizja twórcy jako osoby obdarzonej nadzwyczajnym talentem, która pod wpływem natchnienia spontanicznie tworzy dzieła niezwykle. Tymczasem we współczesnej psychologii twórczości romantyczna wizja spostrzegania twórcy ustępuje miejsca jego „pozytywistycznemu” wizerunkowi (STASIAKIEWICZ, 1999), w którym podkreśla się, że geniusz bez wytężonej pracy i zaangażowania niczego nie osiągnie. Laurent Lemiere przytacza stwierdzenie Chestertona: „Prawdziwe dzieło sztuki można zawsze rozpoznać po tym, że jest z gruntu proste, niezależnie od tego, jak złożony był proces jego powstawania”. Podobna sentencja odnosi się do nauki — dodaje — cóż bowiem prostszego niż $E = mc^2$. „A jednakże ileż trzeba było pracy, porównań, olśnień, intuicji i geniuszu, by do tego dojść” (LEMIER, 2003, s. 55).

Powstanie każdego dzieła wiąże się z konkretnym wysiłkiem, związanym z kolejnymi wariantami opracowania, by nadać dziełu najwłaściwszy, najprostszy, estetyczny kształt (dotyczy to także teorii naukowych i opracowań technicznych). To trwająca tygodniami, miesiącami, a nawet latami ciężka praca wymagająca doboru odpowiednich środków wyrazu, doskonalenia warsztatu, by dzieło przybrało kształt zgodny z ideą jego autora. Choć odbiorcy twórczych dzieł nie dostrzegają trudu związanego z tworzeniem, dla samych twórców jest on oczywistością. Edison wyraził to często cytowanym w psychologii twórczości stwierdzeniem: „Geniusz to jeden procent polotu, a 99% potu” (za: HILGARD, 1967, s. 536). Dla każdego wybitnego twórcy „geniusz [...] oznacza najwyższą zdolność podejmowania trudów” (CARLYLE, za: HILGARD, 1967, s. 536).

W psychologii twórczości uważa się, że nakład pracy związany z tworzeniem wynika z dwóch faz twórczej aktywności: inspiracji i elaboracji. Inspiracje trafiają się dość często, bo wielu ludzi chociaż raz w życiu wpadło na pomysł oryginalnego, niezwykłego i wartościowego rozwiązania. Wśród osób tworzących pomysły tylko niewielu ma determinację, upór i na tyle silną motywację, by dzięki długotrwałej pracy stworzyć dzieło na miarę własnej idei czy inspiracji.

Elaboracja jako warunek twórczych osiągnięć

Zygmunt Freud stworzył pierwszą teorię twórczości, która najlepiej nadał się do objaśniania procesu twórczości artystycznej (ROSIŃSKA, 1985). Jego

koncepcja — mająca charakter psychodynamiczny — odwołuje się do nieświadomej pracy umysłu. Zgodnie z tą teorią niewykorzystana w aktywności seksualnej człowieka energia może albo powodować nerwicę i ujawniać się w postaci mechanizmów obronnych, albo ulec transformacji, nazwanej przez Freuda sublimacją, która prowadzi do twórczej aktywności jednostki. Dzięki sublimacji człowiek może wykorzystać popędową naturę *libido* zarówno dla własnego zdrowia psychicznego, jak i dla celów społecznie ważnych i wartościowych — dostarczania doniosłych dzieł.

Proces sublimacji — według Freuda — jest wynikiem transformacji energii o popędowym charakterze. Wyodrębnił on zatem dwa typy procesów myślenia występujących w procesie tworzenia: pierwotny i wtórny. Myślenie pierwotne ma charakter spontaniczny i niestereotypowy. Na tym etapie procesy twórcze zachodzą w przedświadomości, a właściwie w nieświadomości latentnej. Ta szczególna strefa jest obszarem już nie pierwotnych popędów i wypartych myśli, lecz działania na wpół świadomego rozsądku. Procesy przedświadome, do których dochodzi w stanach na granicy snu i jawy, pozwalają człowiekowi unikać dwóch rodzajów sztywności: jednej pochodzącej z niekontrolowanych impulsów, drugiej zaś będącej rezultatem nadmiaru rozsądku, czyli wynikiem zachodzącego procesu wtórnego.

Z pomocą myślenia pierwotnego twórca chce rozwiązać swe konflikty wewnętrzne i pogodzić sprzeczne motywy. Podjęta aktywność twórcza pozwala mu na ekspresję — z użyciem symboli właściwych danemu rodzajowi sztuki — konfliktów rozgrywanych w podświadomości. Pojawiające się w dalszej fazie tworzenia myślenie wtórne jest logiczne, stereotypowe, podporządkowane zasadzie realizmu. Freud przypisywał myśleniu wtórnemu rolę cenzora, który — będąc wynikiem kulturowych ograniczeń libido — tłumi spontaniczność myślenia pierwotnego i jest represyjny względem twórczości.

Doskonaląc teorię twórczości, Freud z czasem złąгодził swe stanowisko wobec myślenia wtórnego. Podkreślając jego represyjną rolę, uznawał je za czynnik ograniczający ekspresję twórczą. Z czasem jednak docenił inspirującą rolę wtórnego myślenia, dzięki któremu twórca może świadomie i intencjonalnie kierować własną ekspresją i nadać dziełu kształt zgodny z pierwotną ideą.

Abraham Maslow również wyodrębnił dwie fazy procesu twórczości: pierwotną i wtórną. Pierwotna to faza inspiracji, która musi być oddzielona od dalszego etapu — opracowania i rozwoju inspiracji. Inspiracje zdarzają się często i są udziałem wielu ludzi, bo prawie każdy w swoim życiu choć raz wymyślił unikalne i wartościowe rozwiązanie jakiegoś zadania. Najczęściej jednak na pomysł się kończy. Tymczasem twórcze dokonania są możliwe wówczas, gdy nastąpi wtórna faza — elaboracji. Oznacza ona rozwój i opracowanie inspiracji — opiera się na ciężkiej pracy, na dyscyplinie uczonego i artysty, który może wiele lat poświęcić na zdobywanie wiedzy i umiejęt-

ności posługiwania się narzędziami, nim poczuje się zdolny w pełni wyrazić ideę, zaprezentować swój sposób rozwiązania postawionego zadania czy problemu. Elaboracja albo — jak to określa teoria Freuda — włączenie się w proces twórczy myślenia wtórnego przesądza o twórczych dokonaniach. Geniusz jest osobą, która obok natchnienia i intuicji ma przede wszystkim zdolność i odwagę podjęcia rzetelnej, ciężkiej pracy — dzięki dyscyplinie, dużej liczbie prób eliminujących błędy, odrzucaniu kolejnej wersji rozwiązania, uzyskuje w efekcie dzieło wybitne (NĘCKA, 2001).

Etos pracy jako cecha łącząca wybitnych twórców różnych epok i dziedzin

„Etos oznacza zasady, wartości, wzorce działania, styl życia danej grupy, określające jej odrębność i wyjątkowość” (*Leksykon PWN*, 1972). Wybitnych twórców różnych epok i dziedzin łączy etos wytężonej pracy, w której wykazują upór, wytrwałość i cierpliwość, odporność na stres i niepowodzenia. Liczba dokonań wybitnych twórców, np. Mozarta, Picassa, Darwina, Balzaca, zdaje się przerastać fizyczne możliwości jednego człowieka. Twórcy genialnych i wyjątkowych dzieł całe swe życie, często od lat najmłodszych, wypełniali twórczą pracą. Potrafili ją kontynuować w starości (MENDECKA, 2009; REMBOWSKI, 1983; SIMONTON, 1993; SZEWCZUK, 1961), pokonując złą kondycję fizyczną czy niedomagania zdrowotne. Dla większości z nich praca była po prostu treścią ich życia.

Wolfgang Amadeusz Mozart zaczął komponować w wieku lat 5, jako 7-latek robił to już regularnie. Jako 12-latek w ciągu roku napisał operę, mszę, kilka krótszych utworów sakralnych, parę zbiorów menuetów oraz trzy duże serenady na orkiestrę. Od dzieciństwa pochłaniała go kompozycja; „jedyną moją radością i pasją jest komponowanie” pisał do ojca (GARDNER, 1998, s. 86).

Podobną pasję tworzenia od najmłodszych lat przejawiał Albert Dürer, który pracował każdego dnia, nawet będąc w drodze. W podróż, a podróżował dużo, brał ze sobą akwarele, by nimi malować z dala od pracowni. Rysował prawdopodobnie od trzeciego roku życia. Zachował się jego autoportret jako 13-letniego wyrostka; rysunek wykonany jest perfekcyjnie, zapowiada przyszłe doniosłe dzieła. W dorobku Dürera wiele jest autoportretów, na których można dostrzec jego duże dłonie, zniszczone pracą, ze śladami skaleczeń, nagniotkami, bliznami po oparzeniach kwasem, z przebarwionymi paznokciami — są to ręce człowieka całe życie ciężko pracu-

jącego. „Ale gdyby przestał ciężko pracować, rychło by zmarniał” (JOHNSON, 2008, s. 63).

Pracowity był również Jan Sebastian Bach, który „właściwie przez całe swe życie, tydzień po tygodniu tworzył coś nowego; aż kusi, by napisać niemal codziennie, Bach (tak samo jak Dürer malujący akwarele) komponował bowiem nawet w podróży” (JOHNSON, 2008, s. 110).

Tytanem pracy był Michał Anioł Buonarroti. Jego imię rozsławiło arcydzieło — rzeźba Dawida, którą u 26-letniego artysty zamówiła Wielka Rada. Olbrzymi posąg miał stanąć przed bramą Pallazzo della Signoria. Artysta miał do dyspozycji blok marmuru wysokości pięciu metrów. Wcześniej próbowało go obrobić kolejno dwóch wybitnych rzeźbiarzy, ale obaj zrezygnowali z pracy, uznając to zadanie za zbyt trudne. Michał Anioł przystąpił do pracy — bez wytchnienia rzeźbił przez 18 miesięcy. Pochłonięty zadaniem spał w ubraniu w miejscu pracy, by nie tracić ani chwili na pozaartystyczne czynności. Ta determinacja przyniosła efekt budzący największy podziw i powszechne uznanie — artysta wyzwolił z kamiennego bloku pięknego giganta, którego inni przez pół wieku nie potrafili powołać do życia (BOORSTIN, 2002). Sława, jaką przyniosły artyście jego dokonania, sprawiła, że do końca życia był zatrudniany przez najmożliwszych zleceniodawców. „Jestem tak rozrywany — narzekał — że nie mam kiedy jeść” (BOORSTIN, 2002, s. 297). Przemęczony pracą nad siły narzekał na nieustanny trud tworzenia. W 74. roku życia pisał w liście do przyjaciół: „Powiecie, że jestem stary i szalony, ale odpowiem wam, że nie ma lepszego sposobu, żeby pozostać zdrowym na umyśle i wolnym od niepokoju, niż być szalonym” (BOORSTIN, 2002, s. 497).

Również Pablo Picasso całe swe długie życie miał wypełnione pracą. „Wierzę tylko w pracę. Nie ma sztuki bez ciężkiej pracy, zarówno fizycznej, jak i umysłowej” — twierdził artysta w rozmowie z Apollinare’em (za: GIDEL, 2004, s. 25). Picasso malował od najmłodszych lat i robił to tak dojrzałe, że jego ojciec, będący czynnym artystą plastykiem, powierzał mu, gdy ten był małym chłopcem, malowanie gołębi na swoich obrazach przedstawiających martwą naturę. Jako 13-letni chłopiec Picasso miał już taki dorobek, że mógł być zaprezentowany w La Corüni na pierwszej wystawie artysty. Jako 87-letni artysta w ciągu niespełna pięciu miesięcy, pracując nocami w wynajętym warsztacie, wykonał techniką metaloplastyki cykl 347 grafik. Picasso tworzył ponad 70 lat. Życie Picassa może być przykładem twórczej drogi życia.

Przykładem dzieł, które powstawały z wielkim nakładem pracy, są powieści. Pisarze z tak ogromnym dorobkiem, jak Wiktor Hugo, Honoré Balzac, Karol Dickens, Lew Tołstoj, John Steinbeck czy Tomasz Mann, byli wzorami pracowitości i bez pracy nie wyobrażali sobie życia. Aby sprostac takiemu przedsięwzięciu, jakie Balzac wziął na siebie — stworzyć *Kome-*

dię ludzką, pisarz musiał pracować nad siły przez dwadzieścia prawie lat. Pracował bez wytchnienia, przez dni, tygodnie i miesiące. Kończył jedną książkę, by natychmiast zabrać się do pisania następnej. „Dzieło idzie po dziele, niby ścieg po ściegu w olbrzymiej tkaninie, która jest dziełem jego życia” — pisze biograf Balzacka (ZWEIG, 1965, s. 179). Sam pisarz żali się: „zawsze to samo — noce i dnie i wciąż nowe tomy! To, co chcę zbudować jest takie obszerne... [...]. W ciągu miesiąca muszę stworzyć tyle, ile inni tworzą przez rok lub dłużej” (za: ZWEIG, 1965, s. 179). Mimo skarg pisarz kochał swą pracę, bez niej nie mógłby żyć, co wyraził dobitnie: „W pracy zapominałam o cierpieniu, praca jest dla mnie zbawieniem” (ZWEIG, 1965, s. 179).

W podobnym duchu wypowiedział się Henryk Sienkiewicz, również oddający się tytanicznej pracy: „Sztuka może ratować, bo jednak ja posiadam zdolność takiego oderwania się od osobistych myśli, jak raz siądę do roboty, że żyję tylko nią i moimi ludźmi [wykreowanymi przez siebie literackimi postaciami]” (za: SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 234).

Dla Wiktora Hugo, który wniósł obfity wkład w literaturę francuską, praca również stanowiła treść życia. Jako 13-latek pisał klasyczne tragedie i opowiadania. Trzy lata później otrzymał nagrodę literacką za poezję. Odtąd zaczął tworzyć nieprzerwanie. Był aktywnym twórcą przez całe swoje długie, trwające 83. lata życie. Pisał codziennie, nie porzucił pisania nawet mimo udaru, który dotknął go w wieku 76 lat. „Poezja towarzyszyła mu przez całe życie, jak bicie serca, a jego wiersze sprawiają wrażenie spontanicznych, jakby pisanych bez wysiłku” (za: JOHNSON, 2008, s. 193—194).

Tomasz Mann również pędził żywot pracowitego twórcy — pisał codziennie, nawet podczas wakacji nie przestawał tworzyć, żył tylko dla pisania, był przekonany, że bez pracy nie ma życia. „Bo tak naprawdę wie się, że się istnieje i wie się o sobie cokolwiek tylko wtedy, gdy się coś robi. Przerwy w pracy to koszmar” — pisał do siostry Eriki (za: KURZKE, 2005, s. 174). Nie lubił niczego, co przeszkadzało mu w pracy literackiej, stronił zatem od zbyt ożywionego życia towarzyskiego, teatru i rozmów do późnej nocy.

Podobnie Darwin w swej autobiografii przyznał, że w młodości lubił poezję i teatr, ale gdy zajął się nauką, szkoda mu było czasu na tę aktywność, zarzucił swe wcześniejsze zainteresowania, bo praca naukowa pochłaniała go bez reszty.

Twórcza, naukowa praca stanowiła również treść życia Marii Skłodowskiej-Curie i jej męża Piotra Curie. Warunki pracy w prowizorycznym pomieszczeniu, w którym prowadzili badania, były iście spartańskie. Po latach tak Maria opisywała szopę, w której dokonali epokowego odkrycia: „[...] W lecie było upalnie i duszno, a w zimie rozpalony do czerwoności żelazny piec stawał się tylko źródłem rozczarowań: tuż przy nim panował nieznośny upał, lecz już o parę kroków dalej można było zamarznąć [...]. Nie było mowy o potrzebnych urządzeniach koniecznych dla chemików. Posiada-

liśmy tylko kilka starych stołów sosnowych, piecyków do topienia minerałów i palników gazowych” (za: GOLDSMITH, 2006, s. 185). Maria wspomniała także o tym, że składowana na podwórku ruda wydzielala drażniące gazy, których pełno wdzierało się do szopy. Małżonkowie byli szczęśliwi, że mogą pracować naukowo, całe dni spędzali w laboratorium: „[...] często zdarzało się nam nie wychodzić nawet na obiad. Nasza szopa była przybytkiem wielkiego spokoju. Czasem, pilnując jakiegoś doświadczenia, przechadzaliśmy się po niej wzdłuż i wszerz, rozmawiając o bieżącej i przyszłej pracy; w zimne dni ogrzewała nas szklanka herbaty przy gorącym piecu. Żyliśmy tylko jedną myślą, jak w śnie czarodziejskim” (za: GOLDSMITH, 2006, s. 84). Ta wypowiedź doskonale obrazuje życie naukowca, dla którego praca badawcza jest źródłem największego zadowolenia, stanowi treść życia. Również Roentgen całymi tygodniami przebywał w laboratorium, gdzie spał i jadał, zanim poznał i dokładnie opisał odkryte przez siebie promienie (BRIAN, 2006).

Ciężka praca była treścią życia wybitnych twórców, warto zatem przyjąć się, jakie czynności wykonywali, co składało się na etos pracy.

Aspekty pracy twórczej

Analizując nakład pracy wybitnych twórców, warto zwrócić uwagę na jej następujące aspekty:

- Wydajność pracy twórczej, wyrażoną liczbą twórczych dzieł i dokonań.
- Prace związane z doskonaleniem własnego warsztatu i przygotowaniem przed przystąpieniem do dzieła.
- Prace związane z doskonaleniem wykonanego dzieła.
- Prace obciążające twórcę. wynikające z faktu, że jest osobą znaną, wybitną i podziwianą.

Przeanalizowany tu zatem zostanie twórczy trud z uwzględnieniem jego czterech, wymienionych aspektów. Trudno uwierzyć, biorąc pod uwagę dorobek wielu wybitnych twórców, że taki ogrom pracy wykonał jeden człowiek.

Wydajność pracy twórców była i jest imponująca. Dorobek twórczy Jana Sebastiana Bacha nie był przez nikogo chroniony ani katalogowany, dlatego wiele jego utworów przepadło, zwłaszcza kantat kościelnych i świeckich, które jego uczniowie kopiowali, nie dbając o zachowanie praw autorskich. A mimo tego to, co zachowało się i bez wątpienia jest jego autorstwa, imponuje rozmiarem. Po Janie Sebastianie pozostało — ponad 1200 utworów, niebudzących wątpliwości co do autorstwa, w tym 200 kantat kościelnych, 34 kontaty świeckie, 5 mszy, dwie wersje *Magnificat* i 5 wersji *Sanctus*

oraz dwie inne części mszy świętej, 6 *Pasji*, 8 motetów, 253 chorały i pieśni kościelne, 260 utworów na organy, około 200 utworów na instrumenty klawiszowe, 7 utworów na lutnię, 40 utworów kameralnych i 24 kompozycje na orkiestrę, kilkanaście kanonów i dzieł kontrapunktowych (JOHNSON, 2008). Tak bogaty dorobek pozostawił twórca, który żył 65 lat.

Równie obfity był dorobek żyjącego 77 lat Józefa Haydna ojca symfonii, jak go nazywano. Jego spuścizna obejmuje 108 symfonii, 68 kwartetów smyczkowych, 60 sonat fortepianowych, 25 oper oraz 4 oratoria (BOORSTIN, 2002). W przeciwieństwie do Bacha, którego dorobek rozproszono i trudno go odnaleźć, Haydnowi przypisywano wiele utworów, których nie skomponował.

Jednak wszelkie rekordy wydajności pracy twórczej bił Wolfgang Amadeusz Mozart, który żył zaledwie 36 lat. Jego katalog obejmuje przeszło 600 utworów skatalogowanych i usystematyzowanych przez Ludwiga von Köchla. Komponował zatem prawie 20 utworów rocznie. Podczas kilkumiesięcznego pobytu w rodzinnym Salzburgu w roku 1774 16-letni młody kompozytor napisał 8 symfonii, 4 divertimenta i kilka utworów religijnych (BOORSTIN, 2002). Imponujący dorobek, wzięwszy pod uwagę, że to przecież nastolatek, który powinien mieć czas na zabawę.

Równie pracowici byli literaci. W swoim trwającym zaledwie 51 lat życiu Balzac napisał 92 powieści, 6 sztuk i dziesiątki nowel. Pobił jeszcze inny rekord wydajności — jego *Komedie ludzką* tworzy około 2000 bohaterów.

Wiktor Hugo wydał 24 tomiki poezji. Drukiem ukazało się — w czasopiśmie i tomikach — 3000 jego wierszy; a części utworów jego autorstwa w ogóle nie opublikowano. Napisał 9 znaczących powieści i 12 sztuk teatralnych. Na swoim koncie miał też potężny dorobek eseistyczny i publicystyczny.

Tomasz Mann relacjonował: „Każdego ranka jeden krok, każdego przedpołudnia jeden »kawałek«” (za: KURZKE, 2005, s. 174). Pisał więc (poza korespondencją i dziennikiem) pięć stron dziennie, około 1800 stron rocznie, w czasie 60 lat twórczego życia wypełnił drobnym, ręcznym pismem ponad 100 tys. kartek (KURZKE, 2005).

Steinbeck w wieku 28 lat postanowił, że będzie pisał przynajmniej jedną książkę w roku, i dokonał tego — w latach 1932—1950 średnio ukazywała się jego jedna książka rocznie; to wyczyn pod względem wydajności. Potrafił też precyzyjnie określić czas, jaki zajmie mu pisanie. Każdego dnia zapisywał dwie strony ołówkiem w swoim notatniku — strona liczyła zwykle 800 słów (PARINI, 2005).

Niezwykłym wyczynem, zdającym się przerastać siły jednego człowieka, była polichromia Kaplicy Sykstyńskiej wykonana przez Michała Anioła. Pierwotnie papież życzył sobie, by artysta namalował w lunetach dwunastu apostołów, a na suficie jakąś piękną kompozycję. Był to pomysł prost-

szy i łatwiejszy od tego, którego podjął się artysta. Michał Anioł przekonał papieża, że o wiele korzystniej będzie pokryć malowidłami całe sklepienie. W jego wizji ta przestrzeń nadawała się do przedstawienia całej historii biblijnej. Pomysł przerażał śmiałością wizji i rozmiarem ogromnej pracy. Sklepienie kaplicy mierzyło 20 x 30 m; trzeba było pokryć, doliczając lunety i żagle, 300 metrów powierzchni setkami postaci (PAPINI, 1959). Początkowo artysta chciał wziąć pomocników, ale ostatecznie w ciągu 4 lat sam wykonał polichromię.

Liczba postaci namalowanych w jednym miejscu przypomina innego artystę, który potrafił na jednej płaszczyźnie niezbyt dużego formatu zmieścić niezliczoną liczbę postaci w różnych sytuacjach. Pieter Bruegel starszy — bo o nim mowa — na jednej z dębowych desek o rozmiarach 117 x 163 cm zobrazował ponad sto przysłów niderlandzkich i wyrażen idiomatycznych. Na innej — o rozmiarach 118 x 161 cm — przedstawił 250 różnych zabaw dziecięcych. Takich bogato zaludnionych obrazów artysta namalował znacznie więcej (HAGEN, HAGEN, 2005), wykazując się mistrzowską dokładnością w prezentowaniu licznych detali.

Pablo Picasso, który żył 92 lata, jest zaliczany nie tylko do najbardziej nowatorskich artystów XX wieku, ale także do najpłodniejszych artystów wszech czasów. Pracował szybko i wydajnie, wielokrotnie zmieniając styl swej wypowiedzi. Eksperymentował z różnymi materiałami i technikami. Nie tylko malował na płótnie i papierze, ale również rzeźbił, robił maski, pracował w metalu, kamieniu i ceramice, ponadto podejmował prace użytkowe, projektując plakaty, reklamy, dekoracje teatralne i kostiumy, suknie, znaki firmowe oraz takie przedmioty użytkowe, jak popielniczki czy stroiki na głowę. Skatalogowano 30 tysięcy dzieł artysty, a katalogi wciąż są jeszcze w opracowaniu (JOHNSON, 2008).

Pośród polskich artystów imponujący dorobek pozostawił Stanisław Wyspiański choć żył zaledwie 38 lat. Był artystą wszechstronnym, twórcą w dziedzinie plastyki i literatury. Pierwsze zachowane szkice jego prac pochodzą z roku 1880, gdy miał 11 lat. W szkicowniku zachowały się rysunki wiejskich chat, ruin i karykatury. Pierwszą nagrodę otrzymał w wieku lat 19 jako student Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie za rysunek *Koncert Jankiela*. W tym samym roku, będąc równocześnie studentem Wydziału Filozoficzno-Historycznego w Krakowie, napisał pierwszy szkic literacki *Liga żółtych kwiatów*. Rok później zaczął pierwszą poważną pracę — malowanie według projektu Matejki polichromii kościoła Mariackiego w Krakowie. Oprócz znacznej liczby pastelów z portretami i pejzażami w spuściznie tego wszechstronnego artysty znalazły się kartony do witraży w kościele Franciszkanów w Krakowie i do witraża *Śluby Jana Kazimierza* w katedrze lwowskiej. Był projektantem i wykonawcą polichromii prezbiterium kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie. Zaprojektował dekoracje gmachu Rudolfi-

num w Pradze i kurtynę dla teatru krakowskiego. Nie odniósł jednak sukcesu przedstawiając oba projekty konkursowe. Opracował dekorację domu lekarskiego w Krakowie — sporządził projekt witrażu, dekoracji balustrady schodów z liściem kasztanowca, zaprojektował meble, nie tylko zresztą dla tego domu, ale również na Wawel i dla osób prywatnych. Pracował przy renowacji gotyckich witraży w kościele Dominikanów w Krakowie. Ten wszechstronny artysta opracował również dokumentację zabudowy wzgórza wawelskiego. Był autorem ponad 20 dramatów, autorem afiszów teatralnych i projektów kostiumów. Dramat *Weimar 1829* napisał w języku niemieckim. Wykonywał ilustracje do książek, m.in. *Iliady* Homera. W roku jego śmierci opublikowano *Cyda* Corneille’a w jego przekładzie. A wszystko to jest dziełem artysty dotkniętego chorobą weneryczną, której skutki coraz bardziej dotkliwie upośledzały jego sprawność fizyczną.

Również wydajność pracy wielu uczonych budzi podziw i zdumienie. Dziadek noblisty badającego promieniotwórczość, Antoine Becquerel, który dokonał kilku istotnych odkryć w dziedzinie fosforescencji, opublikował 529 artykułów i 6 podręczników fizyki (LEMIRE, 2003). Tytanami pracy byli Maria Skłodowska-Curie i jej mąż Piotr Curie. Wspólnie przerobili wiele ton rudy uranowej, by wyodrębnić z niej promieniotwórczy pierwiastek. Wstępne etapy przetwarzania rudy wymagały siły na miarę robotnika, a wykonywała je wążka Maria, całe dni mieszając gotującą się masę żelaznym prętem tak ciężkim, jak ona sama. Maria Skłodowska-Curie wykazywała zdolnością zarówno do długotrwałej pracy w laboratorium, jak i do systematycznego publikowania efektów swoich badań. W roku 1910 wydała dwutomową *Rozprawę o promieniotwórczości*, zawierającą całą ówczesną wiedzę z tego zakresu. Rutherford oceniając tę książkę, przyznał, że zawiera ona wiele ważnych informacji, równocześnie zakwestionował sensowność tego opracowania: „Ta biedna kobieta napracowała się bardzo ciężko i z pewnością jej książka będzie przydatna przez następny rok lub dwa, zaoszczędzając badaczom czasu na wyszukiwanie informacji w swych własnych zbiorach — oszczędność, która moim zdaniem nie jest aż tak korzystna” (za: GOLDSMITH, 2006, s. 151). Współcześnie to dzieło jest uznawane za ważny dokument opisujący wczesne dokonania promieniotwórczości.

Praca nad dziełem nie wyczerpuje aktywności twórczej artystów czy uczonych. Każdą bowiem taką aktywność poprzedzają **prace doskonalące ich warsztat**, a także **przygotowanie materiałów** wykorzystywanych w akcie tworzenia. Michał Anioł jeździł do kamieniołomów i osobiście nadzorował wydobycie marmuru, z którego rzeźbił. Kiedy papież Juliusz II zlecił Michałowi Aniołowi — za namową konkurujących z nim artystów — namalowanie fresków w Kaplicy Sykstyńskiej, artysta podejmując się tego zadania, musiał opanować słabo dotąd mu znaną technikę malowania fresków. Uczył się jej od przyjaciół. W udziale przypadło mu malowanie najwyż-

szej i najtrudniejszej części sklepienia, pełnej krzywizn i łuków, z lunetami w których mieszczą się okna. Przed przystąpieniem do pracy musiał zmieścić rusztowania, projektując je wcześniej tak, by mógł na nich pracować (BOORNSTEIN, 2002). Mistrzem Stanisława Wyspiańskiego był Jan Matejko. Zdobyte pod jego kierunkiem umiejętności nie zadawały jednak ucznia. Wyjechał więc do Paryża, który — jak napisał w dzienniku — pobudzał go do „ciągłego rozwoju i ciągłych wrażeń” (za: GOWIN, 2006, s. 29). Gdy nie dostał się do elitarnej, niechętnej cudzoziemcom École de Beaux-Arts, podjął studia w prywatnej Akademii Colarossiego. Pozwoliło to artyście znaleźć się u źródeł nowoczesnej sztuki, stać się świadkiem rodzenia nowej awangardy. Pobyt w Paryżu nie był dla niego uczeniem się wszystkiego od nowa, lecz poszerzaniem własnych możliwości twórczych: „Jak dobrze wiedzieć i poznać dzisiejsze malarstwo francuskie, dowiedzieć się, że to co się nieraz myśli jest słuszne, że inni tak robią; potrzeba tylko mieć śmiałość być niezależnym” (GOWIN, 2006, s. 34).

Realizację każdego poważnego dzieła plastycznego artyści poprzedzali przygotowaniem szeregu szkiców, stanowiących rodzaj jego projektu. Niektóre szkicowniki zawierają pokaźną liczbę różnych ujęć uwidocznionej w obrazie sceny czy małego fragmentu lub szczegółu. Szkice są również elementem twórczej pracy nad dziełem, o czym nie zawsze się pamięta. Szkice najlepiej ukazują trud artysty związany z fazą elaboracji procesu twórczego.

Prace przygotowawcze odgrywają szczególnie ważną rolę także w twórczości literackiej. Gdy Antoni Wodziński zwrócił się do Sienkiewicza o zgodę na tłumaczenie *Ogniem i mieczem* na język francuski, pisarz stwierdził, że jego powieść rzuca nowe światło na opisane w niej zdarzenia historyczne: „[...] miałem w ręku źródła poprzednio nawet historykom nieznane, bo bardzo niedawno przez Komisję Archeologiczną wydane, zarówno polskie, jak rusińskie. Całość, nie przesądzając jej wartości artystycznej, jest owocem studiów, która mnie niemało pracy i czasu kosztowała” (za: SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 121). Gdy Sienkiewicz przygotowywał się do pisania *Quo vadis*, w wywiadzie dla „Kraju”, udzielonym 7 czerwca 1894 roku, wyznał, że pierwotnie zamierzał akcję umieścić w Palestynie, ale musiałby zwiedzić najpierw ten kraj, ostatecznie akcję zlokalizował w Rzymie, ponieważ bardzo dobrze zna to miasto. Zanim przystąpił do pisania, przestudiował jeszcze raz od początku całego Tacyty oraz przewertował dzieła dotyczące pierwszego wieku naszej ery (SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 235).

Borys Pasternak pracując nad *Doktorem Żiwago*, pisał do żony Zinaidy: „[...] w swojej pracy doszedłem do miejsca, które wymaga uprzedniej lektury (czegoś z historii wojny domowej itp.), zabrałem się do czytania, połknąć by to wszystko w ciągu dwóch—trzech dni i znów wrócić do pisania, ale nic z tego” (PASTERNAK, 2004, s. 72). Tomasz Mann pisząc biblijną historię *Józef i jego bracia*, dwukrotnie podróżował do Egiptu, by poczuć klimat życia

bohatera, a następnie przez dwa lata prowadził drobiazgowo studia, by móc napisać tekst, który pierwotnie miał być tylko nowelą, ale w miarę nabierania kompetencji przez autora dotyczących tematu, rozrastał się w powieść (KURZKE, 2005). Nie byłoby żadnej ikonografii ani literackiej narracji dotyczących treści biblijnych i historycznych, gdyby twórcy nie wykonali odpowiedniej pracy związanej z dokładnym poznaniem podjętego tematu. Ta praca także wiąże się z elaboracją twórczej inspiracji.

Pracę naukową również poprzedza jej przygotowanie — Maria i Piotr Curie sami musieli zabiegać o potrzebny materiał do badań. Piotr Curie najpierw wraz z bratem skonstruował, a potem udoskonalił elektrometr, który z Marią stosowali w badaniach nad promieniotwórczością.

Po ukończeniu dzieła i oddaniu go do wydawnictwa pisarza czeka jeszcze korekta. Właściwie następuje dalsza **praca nad dziełem w celu nadania mu ostatecznej, doskonałej formy**. Lew Tołstoj ośmiokrotnie przeredagowywał treść *Wojny i pokoju* po złożeniu powieści do druku: „[...] Rękopis w Bibliotece Narodowej w Paryżu potwierdzi nieskończoną ilość poprawek w obsesyjnym doskonaleniu przez Prousta własnej nieświadomości” (za: BOORSTIN, 2002, s. 827). Balzac miał zwyczaj oprawiać manuskrypty swych dzieł wraz z ich korektami i dawać je w prezencie osobom, z którymi był zaprzyjaźniony. Obdarowany tomem korekt do *Lilli w dolinie* doktor Nacquart napisał do Balzaca, że powinny one być udostępnione jak najszerszemu gronu odbiorców, gdyż „jak pouczające byłoby [...] dla czytelników, którzy sądzą, że płody ducha tak łatwo poczyną się i tworzy, jak łatwo się je czyta! Chciałbym wystawić moją bibliotekę na placu Vendôme, aby przyjaciele geniuszu Pańskiego naprawdę mogli ocenić, z jaką sumiennością i uporem Pan pracuje” (za: ZWEIG, 1965, s. 178).

Oprócz pracy *stricte* twórczej wybitni twórcy wykonywali szereg **czynności, które związane były z ich kompetencjami, pozycją i sławą**. Komponując podczas pobytu w Stutgarcie, Mozart był również kapelmistrzem na dworze arcybiskupa. Jako dziecko nie tylko komponował, ale już jako 6-latek objechał z ojcem Europę, dając koncerty. Bach był organistą, dyrygował, nauczał muzyki, sam przepisywał nuty. Jego muzyka nie była doceniana. Na pierwszej posadzie pracował jako lokaj. Przez całe swe pracowite życie musiał służyć na każde zawołanie pomniejszemu księżętom, administratorom kościelnym i miejskim rajcom, często znosząc ich grubiańskie traktowanie. Znalazłszy się w podobnej sytuacji, Mozart nie zniósł obcesowego traktowania swego pracodawcy arcybiskupa, dlatego został pozbawiony posady kapelmistrza i usunięty z dworu.

Maria Skłodowska-Curie w czasie I wojny światowej zorganizowała sieć przenośnych, samochodowych laboratoriów. Prowadziła jedno z nich. Prześwietlano w nich rannych żołnierzy. Noblistka uczyła chirurgów korzystać z tego rodzaju dokumentacji. Dużo wysiłku wkładała w upowszechnianie

i promowanie wiedzy o promieniotwórczości również — jeździła po świecie, była podziwiana zwłaszcza w USA. Wielu odkrywców, uczonych i artystów po dokonaniu odkrycia czy wykonaniu dzieła o wybitnych cechach musiało włożyć znaczny wysiłek w przekonanie innych o wartości swych dokonań.

Pisarze obligowani byli przez swoich wydawców do uczestniczenia w różnych przedsięwzięciach promujących ich nowe książki. Wielu pisarzy źle to znosiło, zwłaszcza w młodości. Gdy Wiliam Faulkner pojechał do Nowego Yorku, by uczestniczyć w wielu kulturalnych imprezach zorganizowanych na jego cześć, był tym załamany i ratował się piciem nadmiernych ilości alkoholu. Wydawca wezwał na pomoc żonę pisarza. Dopiero jej obecność zmniejszyła poziom zestresowania twórcy nowojorskim środowiskiem literackim i pozwoliła wypełnić wszystkie towarzyskie obowiązki bez znieczulania się alkoholem.

Niektórzy twórcy lubili kontakty z czytelnikami lub spotkania z wiwatującym na ich cześć tłumem. Ulubieńcem publiczności odwzajemniającym jej sympatię był Karol Dickens. Ponieważ w młodości fascynował się teatrem, gdy stał się sławny, jego ulubioną formą filantropii były przedstawienia dobroczynne z udziałem znanych aktorów lub postaci życia publicznego. Dickens często uczestniczył w tych spektaklach w roli aktora i reżysera (BOORSTIN, 2002). Te sporadyczne występy nie zaspokoily jego głodu kontaktu z publicznością, zaczął więc organizować spotkania, na których sam czytał swoje powieści. Publiczna prezentacja własnych tekstów zyskała ogromną popularność, okazała się też bardzo dochodowa. Był to ogromny wysiłek, zważywszy że w tamtych czasach pisarz nie dysponował aparaturą nagłaśniającą. Dickens odbył 423 publiczne seanse, mimo postępującej i dokuczającej mu podagry, opuchniętych stóp i dłoni oraz skrajnego wyczerpania po ukończeniu czytania. W jego przypadku do trudu pisania należy zatem doliczyć heroizm publicznego czytania swoich tekstów.

Styl i jakość pracy

Praca twórcza bywa niewdzięczna, gdyż twórca często musi długo czekać na efekty. Michałowi Aniołowi wykucie Dawida zajęło 18 miesięcy, dzięki morderczej, samotnej, trwającej 4 lata pracy namalował freski w Kaplicy Sykstyńskiej obrazujące koniec świata. Balzacowi 20 lat ciężkiej pracy pozwoliło zrealizować własny zamysł — stworzyć *Komedię ludzką*. W etosie pracy twórczej nadrzędną rolę odgrywają cierpliwość oraz upór twórców wybitnych dzieł w dążeniu do ich realizacji. Aktywność twórcza wy-

maga również stałego podejmowania wysiłków, mimo zniechęcenia i braku twórczej inwencji.

Artyści pracujący na zlecenie musieli wykonać pracę i dostosować się do terminów narzuconych im przez zleceniodawców. Pisarze tworzący powieści w odcinkach zamieszczane na łamach prasy do każdego numeru dostarczali kolejny fragment utworu. Czasem presję wywierali wydawcy, a czasami sytuacja życiowa, np. Dostojewski i Balzac pisali pod presją czasu, musieli bowiem zarobić pieniądze na spłacenie długów — ten pierwszy karcianych, drugi spowodowanych zbyt wystawnym życiem. Według Karola Dickensa pisanie powieści w odcinkach różni się od pracy nad jej całością. Przede wszystkim przy tworzeniu całości można uwzględnić dyrektywę Trollope’a, by „artysta miał w swych rękach władzę dopasowania początku swego dzieła do końca” (za: BOORSTIN, 2002, s. 440). Dickens twierdził, że przygotowując tekst z odcinka na odcinek, autor tworzy bardziej spontanicznie, nie ma bowiem możliwości wnoszenia zmian, które miałyby na celu uwzględnienie całości kompozycji. Pisząc powieść w odcinkach, a nie dzieląc ją na części już po napisaniu całości, pisarz bardziej lub mniej świadomie liczy się z docierającą do niego opinią czytelników, ponadto tworzy tekst pod presją swych codziennych emocji.

Gdy Henryk Sienkiewicz pisał w odcinkach *Ogniem i mieczem*, grono warszawianek przysłało do pisarza uroczystą prośbę, by nie uśmiercał Skrzetuskiego i zakończył powieść jego ślubem z Heleną (za: SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 126). Bolesław Prus uznał Skrzetuskiego za bezbarwną postać, która właściwie niczego szczególnego nie robi. Możliwe, że właśnie ta krytyka sprawiła, że Kmicic był pełnym życia i wigoru awanturnikiem.

Dickens tak pisał o specyfice periodycznego pisarstwa w przedmowie do *Nicholasa Nickleby*: „Inni pisarze przedstawiają czytelnikom swe sentymenty z rezerwą i rozważą, mając czas przygotować je do publicznej prezentacji [...]. Natomiast pisarze periodyczni dają swoim czytelnikom emocje dnia, w języku, który one podpowiadają” (SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 440—441). Periodycznym pisarzom wydawcy stawiali również wymóg — współcześnie uwzględniany w serialach telewizyjnych — by odcinek kończył się w interesującym miejscu, żeby czytelnik zechciał znowu za tydzień wydać pieniądze na gazetę, w której znajdzie się dalszy ciąg historii.

Bolesław Prus był pisarzem pracującym bez presji czasowej, w skupieniu i z rozważą. Na czas pisania *Faraona* przerwał pisanie kronik tygodniowych. Nigdy nie zgodziłby się na pisanie powieści z odcinka na odcinek. Współcześni Sienkiewiczowi wyrażali swoje zdumienie, że autor zdecydował się pisać *Quo vadis* w odcinkach publikowanych w gazecie. Pisanie tego, wielotomowego dzieła z odcinka na odcinek, w presji czasowej było stresujące i wymagało od autora wyjątkowej mobilizacji. Krytycy wręcz zastanawiali się, co Sienkiewicza motywuje do takiego zobowiązania. Prawdopodobnie

zadecydował o tym — poza presją prasy, której atrakcyjność wzrastała, gdy publikowała Sienkiewiczowskie teksty — fakt, że Sienkiewicz lubił pracować w presji czasowej. W liście do Potkańskiego pisał: „[...] gdy przychodzi święto albo jakiś dzień, w którym mógłbym zrobić pewien zapas — to siadam do pisania i nie mogę trzech wierszy sklecić, dlatego tylko, że wiem, iż można i jutro. Natomiast, gdy muszę — to idzie mi dobrze” (za: SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 249).

Pracujący w domu pisarze mieli swój rytm pracy i swoje rytuały. Tomasz Mann pisał codziennie, w stałym rytmie, od godziny dziewiątej rano do dwunastej, także w niedziele, święta i podczas urlopu. Uważał, że alkohol rozleniwia i przeszkadza mu w pracy, natomiast papierosy i cygara pomagają. „Pisząc palę” — wyznał w opublikowanym w 1927 roku artykule *W sprawie psychologii twórczości* (KURZKE, 2006, s. 175). Miał stały rytm dnia — po godzinie dwunastej spacer, obiad, sjeść, korespondencja lub studiowanie tekstów źródłowych. Dickens w swoich wczesnych latach pisał płynnie i bez poprawek czasem przez cały dzień. W pełni kariery pracował zazwyczaj od godziny dziewiątej rano do drugiej. W tym czasie wzrosła liczba skreśleń, wtrąceń i nowych wersji tekstu (BOORSTIN, 2002). Steinbeck tworzył od rana do drugiej lub trzeciej po południu. Potem, żeby się odprężyć, szedł — jak to sam ujmował — „pobawić się trochę w ogrodzie” (za: PARINI, 2005, s. 130). Popołudnia i wieczory poświęcał na spotkania towarzyskie, często popijając przesiadywał w barze do siódmej, ósmej wieczór, chociaż zdarzało mu się również wracać do domu przed północą ku niezadowoleniu żony. Prawdziwym wyzwaniem stało się dla Steinbecka pisanie *Gron gniewu*. W ciągu sześciu miesięcy intensywnej pracy napisał 200 tysięcy słów tej książki. Taki akt tworzenia miał charakter literackiego sprintu. Pisząc to dzieło, autor nie opuszczał domu, jedynie w sytuacji absolutnej konieczności. Pracował w swoim gabinecie z samozaparciem, aż zapisał każdego dnia około 2000 słów. Zaczął w tempie niezbyt szybkim, ale w miarę postępu pracy pisał coraz szybciej. By umilić sobie czas, słuchał płyt z muzyką klasyczną, najchętniej *Jezioro łabędzie* Czajkowskiego i *Symfonię psalmów* Strawińskiego. Twierdził nawet, że słuchana muzyka go inspirowała — tworzona powieść wykorzystuje „matematykę muzyki”, jest „symfoniczna” pod względem kompozycji, ruchu, tonacji i rozmiarów (PARINI, 2006). Odwiedzający Steinbecka goście w czasie jego pracy nad *Gronami gniewu* zauważali, że nie sposób było z nim prowadzić jakiegokolwiek rozmowy, fizycznie był bowiem obecny, mentalnie pochłonięty jednak przerwaną pracą. Nawet gdy robił coś w ogrodzie, by odpocząć, nikt nie mógł się do niego odzywać. Gdy siedział w swoim gabinecie, sprawiał wrażenie człowieka, w którego pokoju odbywa się jakiś niezwykle seans. Mordercze tempo pracy tak go zmęczyło, że nigdy więcej nie narzucał już sobie takiego reżimu.

W podobnym napięciu pisał Sienkiewicz *Quo vadis*. W liście do Janczewskiej żalił się, że od dłuższego czasu żyje w ogromnym napięciu, siedząc po całych dniach przy biurku „[...] albowiem rzecz, którą piszę jest tak trudna i w tak wysokim stylu, że nic podobnego nikt dziś nie robi” (za: SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 249). Był zapracowany i czuł się ogromnie zmęczony — „nawet kiedy nie piszę, nie jestem zdolny ani nic innego robić, ani o niczym innym myśleć, jak o *Quo vadis*” (SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 248). Małe przerwy w pracy przynosiły tylko o tyle ulgę, „że nie siedzę zgarbiony przy biurku — bo zresztą dla umysłu nie ma odpoczynku” (SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 249). Jak stwierdził autor: „[...] jestem pod ciągłą obsesją — i czy piszę czy nie, w głowie odbywa się praca bez chwili przestanku” (tamże, s. 248). Jedynym wybawieniem jest zakończenie przedsięwzięcia, wtedy przestanie absorbować myśli.

Do całkowitego pochłonięcia pracą przyznawał się również Balzac, podkreślając, że różnaitość prac związanych z tworzeniem literatury nie przerywa jej ciągłości. „Gdy nie pracuję nad rękopisem, myślę o moich planach, a gdy nie rozmyślam i nie piszę, poprawiam korekty — to jest moje życie” (za: ZWEIG, 1965, s. 189). Balzac pisał nocami, zaczynał o północy, bo wtedy mógł pisać nieprzerwanie: „praca jest dla mnie niemożliwa, jeśli muszę ją przerwać lub wyjść z domu. Nie pracuję nigdy przez godzinę lub dwie” (za: ZWEIG, 1965, s. 167). Pracował przy prostokątnym stole, który zabierał ze sobą do kolejnych mieszkań, przy szczelnie zasłoniętych portierach, by świat nie przeszkadzał mu w pracy. Podchodził do pracy jak do uroczystego rytuału, do którego ubierał długi, specjalnie do pracy przeznaczony habit, opływowy, z szerokimi rękawami, nieuciskający, wygodny i przyjazny ciału, na zimę uszyty z ciepłego kaszmiru, na lato z cienkiego płótna. Habit przewiązywał sznurem, który w latach późniejszych zastąpił złotym łańcuchem. Do niego przywiązane były wykorzystywane w pracy nożyczki i falc (przyrząd do załamywania arkuszy drukarskich). Balzac był pedantem, starannie przygotowującym miejsce pracy. Po lewej stronie stołu układał zawsze stos czytanych kartek starannie dobrane go papieru, tego samego formatu, w kolorze bladoniebieskim, żeby nie męczył oczu, idealnie gładki, by nie stawiał oporu przy pisaniu. Po prawej stronie stołu znajdowały się krucze pióra, bo innych Balzac nie używał, skromny kałamarz, jeszcze z lat studenckich, chociaż pisarz dostał piękny, malachitowy od wielbicieli, za nim trzy butelki atramentu. Po prawej stronie leżał również mały notes, w którym Balzac notował nasuwające się przy okazji pisania pomysły i uwagi do następnych rozdziałów. Oprócz tych rzeczy na stole nie było żadnych książek, pomocy, materiałów. Wszystko zostało pomyślane tak, by pisarz nie musiał ani na chwilę przerywać pracy wykonywanej przy blasku sześciu świec umieszczonych w srebrnym lichtarzu. Gdy stawał się senny i fizycznie zmęczony, wówczas sam przygotowywał sobie kawę. Bez kawy nie wyobrażał sobie pracy.

Wraz z papierem i piórem zabierał ze sobą wszędzie maszynkę do kawy. Nie pozwalał nikomu przyrządzać dla siebie kawy, sporządzał ją ze starannie dobranej mieszanki trzech jej gatunków, które sam kupował. Wypita przez pisarza nadmierna ilość kawy, coraz mocniejszej, oraz praca ponad siły zrujnowały jego organizm; zmarł wcześniej, w wieku 51 lat. Balzac pisał bardzo szybko, bez przerw i zatrzymań, ledwo nadążając za strumieniem własnych myśli. Podobnie jak Sienkiewicz, przystępował do pisania, mając w głowie treść rozdziału czy książki — nie myślał nad kartką papieru, tylko wypełniał ją zgodnie z wcześniej poukładaną koncepcją. „Myśli muszą mi tryskać z czoła jak woda z fontanny. Jest to proces zupełnie nieświadomy” (za: ZWEIG, 1965, s. 167).

Żadne przeciwności losu ani trudności życiowe nie były w stanie powstrzymać twórczej aktywności Mozarta. Twierdził, że komponowanie męczy go mniej niż odpoczywanie. Zdaniem jego biografa W.J. Turnera: „[...] umysł Mozarta nigdy nie odpoczywał. W jego głowie, przypuszczalnie nawet we śnie, ciągle grała muzyka. Nie lubił uczyć, lekcje bowiem, w odróżnieniu na przykład od tańca, gry w bilard czy rzucania lotkami, stanowiły zakłócenie w jego naturalnym myśleniu muzycznym” (za: GARDNER, 1998, s. 97).

Impresjonista Claude Monet znany był z cykli obrazów, w których chciał uwiecznić grę światła związaną z malowanym obiektem. Malarz fascynował się zmiennością światła i związaną z tym różnorodnością widoku tego samego przedmiotu, dlatego namalował wiele ujęć tego samego obiektu. Spośród jego impresji najbardziej znany i podziwiany jest cykl 27 studiów gotyckiej fasady katedry w Rouen. Wielu artystów wracało do raz namalowanych tematów i malowało je ponownie. Monet tym różnił się od innych, że od początku swej pracy zakładał, że będzie dany obiekt malował wielokrotnie, biorąc pod uwagę różną perspektywę, a co najważniejsze — różne oświetlenie. Od samego początku zakładał zatem, że nie będzie malował obiektu w różnych ujęciach, lecz jego obrazy będą stanowiły serię ukazującą obiekt w różnym oświetleniu. Katedrę w Rouen malował przez dwa lata (1892—1894), wynajmując w pobliżu pokój, utrzymywał ją przy różnym świetle. Niektóre światła lub zjawiska atmosferyczne (np. takie jak mgła) mógł czasem oglądać zaledwie przez parę minut. Był bardzo przejęty swą pracą. W 1893 roku napisał do Durand-Ruela: „Pracuję tak intensywnie, jak to możliwe, i nie marzę o niczym innym, jak tylko malować katedrę. To wielkie dzieło” (za: HEINRICH, 2005 s. 56—57). Po dwóch latach obserwowania i malowania katedry w różnych ujęciach, przy różnym świetle Monet zaczął pracować w swoim atelier nad różnymi jej wariantami. Stałe przerabianie kompozycji dało w efekcie prace o oryginalnej i bogatej strukturze, porównywalnej do zaprawy.

Zapamiętanie w pracy małżeństwa Curie, Michała Anioła, Mozarta, Balzaca, Steinbecka, Sienkiewicza, Moneta i wielu innych twórców różnych

dzieł sprawia wrażenie obsesji. „Gdy pracuję nad jakimś nowym pomysłem, myślę o nim bez przerwy, nawet w kościele” — stwierdził jeden z bardziej płodnych wynalazców (MENDECKA, 1993). Twórca ulega presji własnych pomysłów i przemyśleń. Musi to przekuć w czyn, zamienić w gotowe dzieło, inaczej nie zazna spokoju. To presja, której nie sposób się oprzeć. To twórcze napięcie najlepiej ujął Balzac: „Niekiedy mam wrażenie, jakoby mój mózg płonął, jakoby moim przeznaczeniem było zginąć na ruinach własnego rozumu” (ZWEIG, 1965, s. 181).

Czy dzieła tworzone pod taką presją przez wycieńczonego pracą twórcę nie tracą na jakości? Czy dzieło tworzone w tempie sprinterskim jest niedopracowane, niedoskonałe? Otóż nie, okazuje się, że wybitni twórcy — bez względu na to, w jakim trybie wykonywali swe dzieła — zawsze potrafili zadbać o ich jakość, nie żalowali nakładów, aby nadać im doskonały kształt. Maria Curie-Skłodowska w prowadzonych przez siebie eksperymentach wypróbowywała „dziesiątki substancji z dokładnością, która [...] stała się jej naukową obsesją” (BRIAN, 2005, s. 61). Gdy zniecierpliwiony papież Juliusz II zapytał Michała Anioła, kiedy zobaczy dzieło, artysta odpowiedział: „Wtedy skończę, gdy zadowolę sam siebie” (za: BOORSTIN, 2002, s. 493). Poganiany przez papieża i straszony, że jak nie przyspieszy wykonania polichromii Kaplicy Sykstyńskiej, to zostanie zrzucony z rusztowania, pracując samotnie w ogromnym stresie w ciągu około 500 dni (PAPINI, 1959), stosując nietypową dla siebie technikę, której uczył się w miarę postępów pracy, wykonał niedościgłe arcydzieło.

Monet przez lata, a właściwie przez całe życie, doskonalił swą zdolność do chwytania światła w określonej chwili dnia. Niewielu jego odbiorców uświadamia sobie jednak fakt, jak wielkiego wysiłku artysty wymagało zrealizowanie takiego zamysłu artystycznego. Malarz musiał bowiem tworzyć swoje impresje z szybkością aparatu fotograficznego, toteż często malował jedno ujęcie tematu nie dłużej niż przez kwadrans danego dnia, bo później już zmieniał się światło. Jego francuski marszand i kolekcjoner Ambroise Vollard opisał, jak kiedyś miał okazję zobaczyć pędzący w kłębach kurzu samochód Moneta. Gdy malarz wysiadł z auta, spojrzał na słońce i na zegarek, stwierdzając, że niestety spóźnił się o pół godziny i nie ma już tego światła, o które mu chodziło, musi zatem do tematu wrócić nazajutrz, oczywiście jeśli nie będzie mgły, deszczu itp. (BOORSTIN, 2002). Gdy Monet po dwóch latach malowania katedry w plenerze wrócił do pracowni, natychmiast znaleźli się chętni do kupowania tych obrazów. Artysta stanowczo odmówił wypuszczania z rąk poszczególnych ujęć, dopóki cały cykl nie zostanie poddany dalszej obróbce i nie zostanie wykończony (HEINRICH, 2005). Był wymagający wobec swoich dzieł i nieraz zdarzało się, że niszczył serie swoich prac, ponieważ nie udało mu się osiągnąć idei, na której mu zależało.

Podobnie postępował Paul Cézanne, bardzo świadomy artysta, który uparcie dążył do tego, by jego obrazy nie stanowiły wiernej kopii i iluzji rzeczywistości, lecz były nową rzeczywistością posiadającą sobie właściwe przymioty. Celowo więc rezygnował z zaznaczania perspektywy w pejzażach poprzez wspólne zbieganie się linii w jednym punkcie. Pragnął w inny sposób, zgodnie ze swoim zamysłem, ukazywać głębię. Z uporem dążył do zrealizowania wyobrażonej wizji, nie wahając się wyrzucać prac, które nie oddały poczynionego zamierzenia, niszcząc i nie kończąc obrazów, które w trakcie realizacji rozmijały się z zamierzonym efektem. Łatwość, z jaką artysta podchodził do niszczenia prac, które uznawał za niezgodne z zamierzeniem, sprawiała wrażenie niemocy twórczej, tak to przynajmniej odbierał jego przyjaciel ze szkolnych lat, Emil Zola, który w powieści *Dzieło* spopretował Cézanne'a jako artystę ogarniętego niemocą twórczą, doprowadzającą go do popełnienia samobójstwa. Cézanne nigdy nie wybaczył Zoli tak błędnego odczytania jego dążeń do perfekcji w obrazowaniu świata zgodnie z własnym zamysłem (NONHOFF, 2005). Cézanne jako świadomy artysta pragnął malować nie tak jak umiał, lecz tak jak chciał. Poszukiwanie własnej drogi było bolesne, ale się opłacało. Nie tylko zadowolił siebie. To właśnie jego sztuka zainspirowała kubizm.

Balzac robił po 15 i więcej korekt swoich tekstów. Był to niewyobrażalny wysiłek, jeśli dodać go do liczby napisanych prac. Żaden tekst pisarza nie miał prawa ukazać się bez uznania przez autora, że dana korekta jest ostatnią. Nie przeszkadzały mu w tym ani finansowe trudności, ani prośby zaprzyjaźnionych wydawców czy groźby sądowych rozpraw za niedotrzymanie terminów. Gdy jeden z wydawców wydrukował dalszy ciąg powieści, nie uwzględniając ostatniej korekty, wówczas Balzac zerwał z nim wszelkie stosunki. Jakość pracy zawsze uznawał za najważniejszą. Za taką postawę musiał płacić, bo nieraz przepadała mu połowa, a nawet całe honorarium (ZWEIG, 1965). Również o Wyspiańskim mówiono, że gotów był raczej zrezygnować z pieniędzy niż ze swego artystycznego zamysłu (GOWIN, 2006). Perfekcjonizm cechował też Bolesława Prusa, toteż po zakończeniu pisania *Faraona* przez pół roku pracował jeszcze nad tekstem powieści i poprawiał go przed oddaniem do druku (SZCZUBLEWSKI, 2006).

Twórca wybitny tak długo będzie nad dziełem swym pracował, aż stanie się ono eleganckie w swej prostocie i doskonałe. Mozart, choć zaznał w życiu wielu przeciwności losu, doświadczył zmiennych kolei losu, wzlotów i upadków, zawsze, niezmiennie komponował dzieła dopracowane, których doskonałości żadne zawirowania życiowe nie zdołały zmącić.

Praca twórcza mimo własnych ułomności i niedoskonałości

Wybitni twórcy tworzyli dzieła niezwykle, pokonując przy tym swe słabości i ułomności. Część ich dolegliwości była wynikiem morderczej pracy, którą wykonywali. Przykładowo, 4 lata, podczas których Michał Anioł wykonywał polichromię w Sykstynie, były dla niego okresem szczególnej udręki i cierpienia. Niewyobrażalne obciążenie fizyczne, ubóstwo, w jakim w tym czasie żył, problemy, które stwarzała mu daleka i bliska rodzina, nieustanna presja niecierpliwego i popędliwego papieża — w takich warunkach powstało arcydzieło. W boleśnie żartobliwym wierszu Michał Anioł opisał swój niezwykle i nadludzki wręcz trud fizyczny przy malowaniu:

Mam już od znoju wole, jak od wody

[...]

I brzuch mi gwałtem zbliża się do brody.

Z brodą wzwyż, czaszkę mam od niewygody

Na plecach, wklęśłą pierś, czym harpia słynie

A z pędzla kropel deszcz na twarz mi płynie.

Mozaikę czyniąc mi z niej, pstrej urody.

Lędźwie się moje wtłoczyły w głąb ciała

I przeciwwagę krzyżom czynią z tyła

I, nóg nie widząc, stąkam na omacki.

(za: PAPINI, 1959, s. 171)

W wymuszonej pozycji, odgięty mocno do tyłu, z oczami wzniesionymi ku górze przez cztery lata nie ustawał w morderczej pracy. Do brata pisał: „Cierpię i pracuję więcej niż ktokolwiek inny, jestem niezbyt zdrowy i wielce utrudzony, a jednak wytrwam, aby osiągnąć upragniony cel” (za: PAPINI, 1959, s. 176). W tej pracy tak zniszczył sobie oczy, że nie mógł czytać inaczej, jak trzymając pismo nad głową. Trwało to parę miesięcy (BOORSTIN, 2002).

Henryk Sienkiewicz pisał *Quo vadis* w wielkim napięciu, toteż gdy przebywając u znajomych, podniósł ich syna, poczuł ogromny ból, a następnie wystąpił u niego bezwład prawej ręki. Ponieważ silny ból nie ustępował, zastosowano morfinę, ale po niej pisarz miał mdłości. Przez dwa tygodnie nie mógł spać z powodu bólu. Lekarze czuli się bezradni. Wydawało się, że to koniec pisarstwa, ale autor kontynuował pracę nad powieścią, robiąc to z największą trudnością. Po miesiącu codziennej całodziennej morderczej pracy wieczorem 29 listopada 1895 roku — jak Sienkiewicz napisał w liście do Janczewskiej — „dostałem zawrotu głowy, zesztywnienia i zupelnej chwilowej bezwładności rąk i nóg” (za: SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 249). Po kilku minutach te objawy ustąpiły, ale pisarz poczuł, jakby od tego momentu jego

prawa ręka stała się cięższa. Od tej chwili towarzyszył mu paniczny strach przed paraliżem. Ale pracę twórczą kontynuował. W liście do Krechowickiego dnia 17 lutego 1896 roku napisał: „Siedziałem jak kamień i męczyłem się jak pies, po czym nie mogłem zebrać dwóch myśli. Dziś skończyłem [*Quo vadis*]” (SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 254). Wcześniej, w liście do Potkańskiego z 12 lutego użalał się nad sobą: „Dopływam, kończę, ale pracuję zawzięcie. Do czego to takie życie! Gdybym przez te trzy lata, licząc od Połanieckich, grywał po nocach w karty, pił, palił i na białym koniu jeździł — byłoby to jeszcze mniejszym nadużyciem i mniejszym naderwaniem zdrowia” (SZCZUBLEWSKI, 2006, s., 254). Już 18 lutego pisał: „Udaję przed sobą, że już nic nigdy nie będę robił. Co prawda, nie namyśliłem się jeszcze, czy wziąć się do »Krzyżaków«, czy do powieści nowożytniej. Pogada bajeczna — pisanie powieści i w ogóle literatura jest przesadą” (SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 255). Pisarz jeszcze nie zdążył ochłonać po trudach pisania poprzedniej powieści, a już pochłaniał go następny pomysł. Sienkiewicz potrzebował odpoczynku, pragnął swobody, ale potrzeba twórczej pracy była silniejsza.

Renoir był słabowitego zdrowia, ciągle chorował na zapalenie oskrzeli czy płuc. Przez ostatnie 20 lat życia nieustannie cierpiał i był świadomy, że grozi mu całkowity paraliż. Ale pasja tworzenia była w nim silniejsza od nieomagań organizmu. Dzięki niej pracował do ostatnich chwil życia. Kiedy unieruchomił go reumatyzm i jego palce odmówiły mu posłuszeństwa, malował pędzlem przywiązany do ręki.

Jeszcze odważniej stawiała czoła swoim słabościom Frida Kahlo, cierpiąca, nieustannie poddawana wyczerpującej i zniechęcającej do życia terapii, uzależniona od alkoholu, nieszczęśliwa w miłości, tworzyła dzieła oryginalne i dojrzałe artystycznie, dając niezwykle, przejmujący obraz cierpienia i dowód uporu w twórczej aktywności (HERRERA, 2003).

Stanisław Wyspiański chętnie podejmował się obciążających fizycznie prac. Ostatnim jego dużym przedsięwzięciem były dekoracje domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie. Chory na syfilis, mający kłopoty z chodzeniem, tracący władzę w rękach zaprojektował do tego domu witraż przedstawiający w soczystych, żywych kolorach *Apolla*, obraz pełen witalności, tylko posępny wyraz twarzy boga piękności zdradza nastrój twórcy.

Toulouse-Lautrec — poszkodowany przez chorobę genetyczną, mający odstręczający wygląd — podczas swego krótkiego życia stworzył dzieła będące nie tylko dokumentem epoki, ale oryginalne i inspirujące, które dały impuls do rozwoju sztuki XX wieku. Mieszkaniec domów publicznych, bez nadziei na normalne życie rodzinne, gdy trawiony alkoholizmem znalazł się wreszcie w szpitalu psychiatrycznym, „wykupił się” stamtąd wykonywanymi kredą rysunkami o tematyce cyrkowej. Nawet będąc, wydawałoby się, w beznadziejnej sytuacji, potrafił tak zachwycić swymi pracami, że uzyska-

wał to, czego pragnął. Również Amadeo Modigliani tworzył prace piękne i oryginalne mimo autodestrukcyjnego działania narkotyków i alkoholu.

Walczący ze swym alkoholizmem Faulkner potrafił mobilizować się do twórczej pracy. Lubił pracować rano, po lekkim śniadaniu. Gdy pisał, był zdyscyplinowany. Pracował bardzo szybko i wytrwale. Po zakończeniu poważnego przedsięwzięcia wyczerpany pisarz popadał w alkoholowy ciąg, potem chorował i udawał się do prywatnej lecznicy na odwyk. Ten cykl powtarzał się wiele razy (PARINI, 2006).

Fiodor Dostojewski chorował na epilepsję. Przez 4 lata przebywał na zesłaniu na Syberii w towarzystwie pospolitych przestępców. Wcześniej za działalność polityczną skazany został na śmierć. Przeżył przerwana w ostatniej chwili egzekucję. Był uzależniony od hazardu. Nie mogąc uregulować długów, uciekał przed wierzycielami po całej Europie. Ataki epilepsji miewał od dzieciństwa, z początku nie były uciążliwe, po syberyjskiej kaźni nasiliły się i występowały najpierw raz w miesiącu, z czasem nawet dwa razy tygodniowo. Mimo wszystkich tych uciążliwości nie zarzucił pracy, pracował bez wytchnienia — w takich warunkach powstały arcydzieła literatury rosyjskiej.

Maria Skłodowska-Curie — napromieniowana, bardzo słaba, popadająca w coraz częstszą i mocniejszą depresję — do końca życia prowadziła badania naukowe. Profesor chemii na Uniwersytecie w Pittsburgu Robert L. Wolke 80 lat po obronie przez Marię Skłodowską Curie na Sorbonie pracy doktorskiej tak podsumował jej badania: „»Odważna« nie jest ani zbyt mocnym, ani zbyt romantycznym słowem w odniesieniu do kobiety, która zaprojektowała i poprowadziła ten niewiarygodnie trudny eksperyment, ostatecznie oddając życie rakowi [białaczce] zrodzonemu z promieniowania, na które była ciągle narażona” (za: BRIAN, 2006, s. 79).

Przykładem największego twórczego heroizmu, wykraczającego poza wyobrażenie o tym, czego twórcza moc człowieka może dokonać, mimo fizycznych ograniczeń, jest Ludwik Beethoven. Kompozytor urodził się w Bonn w rodzinie o muzycznych tradycjach. Jego dziadek był kapelmistrzem na dworze arcybiskupa w Kolonii. Jego ojciec, alkoholik, także muzyk, wcześniej rozpoznał muzyczne zdolności syna i zamierzał zrobić z niego wirtuoza, cudowne dziecko, podobne do Mozarta. Ale nie miał takiego talentu jak Leopold Mozart — całe dnie popijał w tawernie, a potem zrywał syna w środku nocy ze snu i urządzał mu lekcje muzyki. Kiedy stwierdzał, że syn nie robi postępów, bił go bardzo dotkliwie. Ludwik nie był jednak tak niezdolnym uczniem, jak oceniał to ojciec. W wieku 12 lat otrzymał posadę dworskiego organisty, a rok później — akompaniatora w teatrze w Bonn. W wieku 13 lat, wydał w Meinnheim w roku 1783 swą pierwszą kompozycję. Gdy zaczął w Bonn uczyć muzyki, zwrócił na siebie uwagę hrabiego Waldsteina, który zamówił u 18-letniego kompozytora balet. Waldsten roz-

powszechnie skomponowany utwór. Przyczynił się do tego, że Beethoven zaczął odtąd otrzymywać liczne zlecenia. Haydn, który miał okazję usłyszeć jedną ze skomponowanych przez niego kantat, wyraził się o niej pochlebnie i zaprosił muzyka na lekcje do Wiednia. Wkrótce Beethoven zdobył w Wiedniu uznanie i aplauz jako wirtuoz gry na pianinie, ze zdolnością do improwizacji. Podróżował z koncertami po Niemczech i Węgrzech. Grał z wielką pasją. Miał rzesze wielbicieli. Skomponował *I Symfonię C-dur*, utrzymaną w Mozartowskim stylu.

W roku 1798 liczący zaledwie 28 lat Beethoven, będący w pełnym rozkwicie sił twórczych, zaczął tracić słuch. Jego walka z chorobą trwała 6 lat. Lekarze ostatecznie uznali jego chorobę za nieuleczalną. Beethoven chciał popełnić samobójstwo, ale jego wola życia była większa. Sądzone, że przyczyną utraty słuchu było mechaniczne uszkodzenie wskutek brutalnego katowania syna przez ojca. Podejrzewano również obciążenia genetyczne — rodzice muzyka byli alkoholikami. Utrata słuchu mogła nastąpić także w wyniku przebytego tyfusu. Według najnowszych hipotez, kompozytor mógł chorować na kiłę, która uszkodziła słuch (BOORSTIN, 2002).

Beethoven całkowicie stracił słuch, nie mógł zatem być czynnym muzykiem — ani dawanie koncertów, ani lekcje muzyki nie wchodziły w grę, dlatego poświęcił się komponowaniu. Żył ze sprzedaży swych kompozycji — sprzedał wszystko, co kiedykolwiek skomponował, dlatego prawie cała jego twórczość została opublikowana jeszcze za życia artysty. Muzyka tego zdziwaczałego przez głuchotę, odciętego od kontaktu z innymi ludźmi kompozytora zyskiwała coraz szersze horyzonty i większą głębię. Utwory skomponowane przez Beethovena w okresie, gdy już nie słyszał, wyróżnia finezja, świadcząca o wspaniałym opanowaniu warsztatu kompozytorskiego. Komponował do końca trwającego 57 lat życia. Śmierć przerwała pracę prawdopodobnie nad X symfonią.

Konkluzja

Poszukując wspólnych cech wybitnych twórców różnych epok i dziedzin, trzeba stwierdzić, że każdy z nich był niepowtarzalną indywidualnością, ale łączy ich etos pracy, który pozwala na elaborację zrodzonej wcześniej koncepcji dzieła. Całe życie wybitnych twórców podporządkowane jest jednemu celowi — twórczości. Nie ustają oni w pracy, aż ich dzieło nie uzyska doskonałego kształtu. Pracują ciężko mimo braku społecznego uznania, pokonując swe fizyczne i psychiczne słabości. Zarówno ci, którzy tworzyli bez trudności, jak i ci, którzy z mozołem starali się zawrzeć w dziele sobie wia-

domą idee, w pracy twórczej — podejmowanej niezależnie czy we wczesnej młodości, czy w okresie późnej starości — wykazywali wytrwałość i cierpliwość, odporność na stres i niepowodzenia. Dostosowywali oryginalny warsztat i styl pracy do stawianych sobie celów.

Analiza konkretnej, często wręcz fizycznej pracy związanej z tworzeniem dzieł przez wybitnych twórców stanowi ważny problem badawczy — jego eksploracja może nie tylko wzbogacić wiedzę z zakresu psychologii twórczości, ale także ukazać w nowym świetle relacje między człowiekiem i jego pracą. Twórcy byli nie tylko autorami wielkich dzieł, ale także organizatorami własnego warsztatu i stylu pracy odpowiednich warunków do wytężonej, długotrwałej, intelektualnej pracy, co zostało udokumentowane w ich dziennikach i listach. Studiowanie pod tym kątem biografii wybitnych twórców może w interesującym świetle ukazać istotne w każdym rodzaju pracy relacje między tworzywem, stylem i efektem pracy. Rozstrzygnięcia wymagałaby odpowiedź na pytania: Czy twórcy byli i są tylko tytanami pracy, czy też byli i są pracocholikami, którzy poza tworzeniem nie potrafią zaangażować się w żadną inną sferę życia? Jakie koszty psychologiczne, obok oczywistych gratyfikacji, ponoszą osoby bez reszty angażujące się w aktywność twórczą?

Warto też prześledzić zmiany, jakie dokonały się w warsztacie pracy wybitnych twórców. Współcześnie badania naukowe i wynalazki techniczne uzyskiwane są przez zespoły, które mają wysoki stopień organizacji. Dokładnie zaplanowane, ze znacznym wyprzedzeniem czasowym, działania realizowane są przez duże, najczęściej międzynarodowe grupy badawcze. Dzięki elektronicznym środkom komunikacji istnieje możliwość doskonałego skoordynowania międzynarodowej współpracy, skrócenia drogi „od pomysłu — do efektu”. Twórcy mają silne „ego”, poczucie autonomii i sprawstwa, są indywidualistami z często silnie rozwiniętym poczuciem misji — jest sprawą interesującą dla psychologa, jak jednostki wybitne odnajdują się w pracy z dużą, wielonarodowościową grupą badawczą.

Zmiany cywilizacyjne znacząco zmieniły warsztat pracy ludzi pióra. O ile poeta może w dalszym ciągu zapisywać w różnych okolicznościach wiersz na skrawku papieru, o tyle autorzy wielkich powieści, wykorzystując funkcje komputera, mają znacznie ułatwioną pracę nad redagowaniem tekstu. Z komputerów, lecz w innym zakresie, korzystają również plastycy — komputer staje się jedną z form artystycznej wypowiedzi (np. grafika komputerowa). Elektroniczne media wpłynęły na zmianę warsztatu i stylu pracy współczesnych wybitnych twórców.

Zasygnalizowane tu, niektóre tylko, kwestie dotyczące trudu twórców przy dokonywaniu odkryć i wykonywaniu dzieł mogą wniesić wiele znaczących informacji dotyczących ogólnie rozumianej aktywności człowieka, a tym samym osadzić prezentowaną problematykę w szerokim kontekście ogólnej teorii działania.

Literatura

- BOORSTIN J.D. (2002): *Twórcy geniusze wyobraźni w dziejach świata*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- BRIAN D. (2005): *Rodzina Curie*. Warszawa: Amber.
- GARDNER H. (1998): *Niepospolite umysły. O czterech niezwykłych postaciach i naszej własnej wyjątkowości*. Warszawa: Wydawnictwo CiS.
- GIDEL H. (2004): *Picasso biografia*. Warszawa: Fortuna i Fatum.
- GOLDSMITH B. (2006): *Geniusz i obsesja. Wewnętrzny świat Marii Curie*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- GOWIN S. (2006): *Stanisław Wyspiański (1869—1907)*. Warszawa: Edipresse.
- HAGEN R.M., HAGEN R. (2005): *Pieter Bruegel Starszy. Chłopi, dziwacy i demony*. Warszawa: Edipresse.
- HEINRICH Ch. (2005): *Claude Monet (1840—1926)*. Warszawa: Edipresse.
- HERRERA H. (2003): *Życie i twórczość Fridy Kahlo*. Warszawa: Świat Książki.
- HILGARD E. (1967): *Wprowadzenie do psychologii*. Warszawa: PWN.
- JOHNSON P. (2008): *Twórcy*. Warszawa: Świat Książki.
- KURZKE H. (2005): *Tomasz Mann — życie jako dzieło sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo Twój Styl.
- LEMIRE L. (2003): *Maria Skłodowska-Curie*. Warszawa: Świat Książki.
- MENDECKA G. (1995): Biographical Correlates of Technical Creativity. *Polish Quarterly of Developmental Psychology*, 4, s. 251—259.
- MENDECKA G. (2009): *Dokonania wybitnych twórców w wieku senioralnym*. W: „Trzeci wiek” — czas spełnienia czy czas rozczarowań”. III Euroregionalna Konferencja Naukowo-Szkoleniowa. Dąbrowa Górnicza: Komitet Rozwoju Zagłębia.
- NĘCKA E. (2001): *Psychologia twórczości*. Gdańsk: GWP.
- NONHOFF N. (2005): *Paul Cézanne życie i twórczość*. Wydawnictwo Könemann.
- PAPINI G. (1959): *Michał Anioł na tle epoki*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- PARINI J. (2005): *John Steinbeck lekceważony noblista*. Warszawa: Twój Styl.
- PARINI J. (2006): *Czas niezrównany. Życie Williama Faulknera*. Warszawa: Twój Styl.
- PASTERNAK B., PASTERNAK Z. (2004): *Listy do Ziny. Wspomnienia*. Warszawa: Twój Styl.
- REMBOWSKI J. (1984): *Psychologiczne problemy starzenia się człowieka*. Warszawa—Poznań: PWN.
- ROSIŃSKA Z. (1985): *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Warszawa: PWN.
- SIMONTON D.K. (1993): *Wiek i produktywność twórcza: nieliniowa estymacja modelu przetwarzania informacji*. W: BRZEZIŃSKI J. (red.): *Psychologiczne i psychometryczne problemy diagnostyki psychologicznej*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- STASIAKIEWICZ M. (1999): *Twórczość i interakcja*. Poznań: Wydawnictwo UAM.
- SZCZUBLEWSKI J. (2006): *Sienkiewicz żywot pisarza*. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- SZEWCUK W. (1961): *Psychologia człowieka dorosłego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- ZWEIG S. (1965): *Balzac*. Warszawa: PIW.